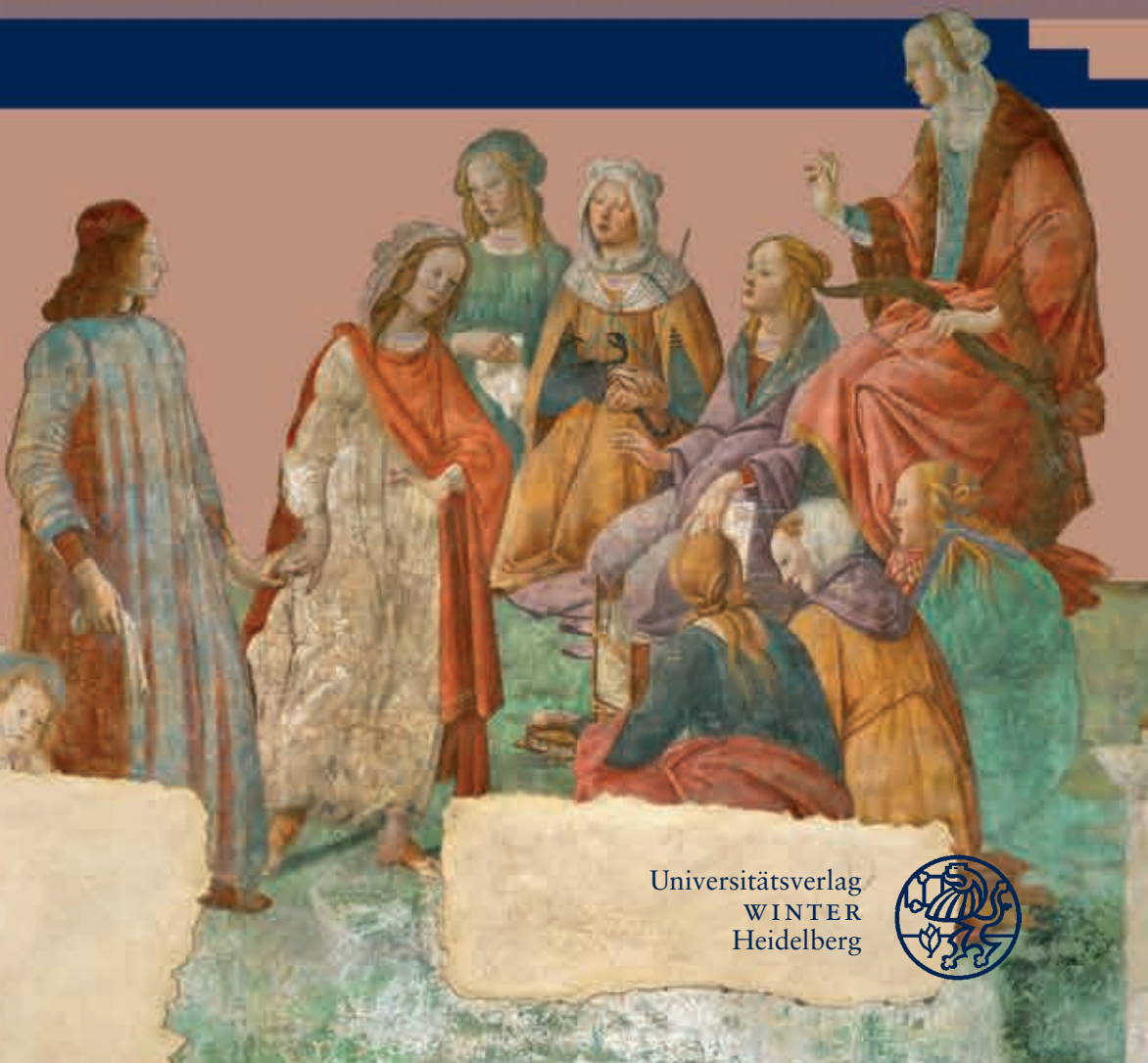
STUDIEN
ZU LITERATUR
UND ERKENNTNIS
BAND 21

ANDREAS KABLITZ
ARBOGAST SCHMITT (Hg.)

Rationalität der Literatur



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

STUDIEN ZU LITERATUR
UND ERKENNTNIS

Herausgegeben von

STEFAN BÜTTNER

ARBOGAST SCHMITT

GREGOR VOGT-SPIRA

Band 21

Rationalität der Literatur

Herausgegeben von
ANDREAS KABLITZ
ARBOGAST SCHMITT

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung
der Fritz Thyssen Stiftung

UMSCHLAGBILD

Sandro Botticelli (1445–1510):
Ein junger Mann wird in die sieben Freien Künste eingeführt.
(Public domain, via Wikimedia Commons).
Fotografie: The Yorck Project (under GNU Free Documentation License).

ISBN 978-3-8253-4983-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2023 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Einleitung 7

Andreas Kablitz

Die Wahrheit der Kunst als ***petitio principii*** ihrer selbst –
Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* 13

Jan Urbich

Warum braucht es eine Theorie poetischer Gründe? Prolegomena zu
einer inferentialistischen Philosophie poetischer Rationalität 39

Gideon Stiening

„Das Schöne ist durchweg der Begriff" –
Hegels ‚Logik' der Kunst 83

Arbogast Schmitt

Präsentisches und repräsentierendes Denken. Zwei verschiedene
Deutungen des Rationalen und Irrationalen in Kunst und Literatur 105

Gerhard Regn

Die Legitimierung des Wunderbaren in Tassos *Gerusalemme liberata* 157

Maria Moog-Grünewald

Die Rationalität der Vollkommenheit 181

Martin Endres

Zur Rationalität der Interpretation – drei Fragen.
Eine interpretationstheoretische Skizze und eine Lektüre von
E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck* 199

Wilhelm Schmidt-Biggemann

Welche Rationalität, welche Literatur? 229

Joachim Küpper

Warum sich (professionell) mit Literatur beschäftigen? 243

Einleitung

Die Frage, welche Art von Rationalität charakteristisch für literarische Werke sein kann, und ob es überhaupt einen rationalen Zugang zur Deutung von Literatur gibt, beschäftigt die Literaturtheorie seit den ersten Anfängen des Nachdenkens über das ‚Sein' von Literatur und Kunst in der europäischen Geistesgeschichte. Die Sophisten, Platon und Aristoteles, aber ebenso auch die hellenistischen Philosophenschulen hatten dazu Theorie-Konzepte ausgearbeitet. Verschärft wurden die unterschiedlichen Positionen dieser antiken Diskurse durch die nach-nominalistischen Theorieformen der Neuzeit und Moderne.

Das Grundproblem, das sich von einem nominalistischen Begriff des Rationalen her stellt, betrifft das Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen. Literatur und Kunst stellen einzelne Handlungen, einzelne Ereignisse, einzelne Gefühle in ihrer jeweiligen Wirklichkeit dar. Die rationale Erfassung dieses Einzelnen reduziert es auf abstrakte Gemeinsamkeiten und verformt oder destruiert dadurch ihre konkrete Anschaulichkeit und ihren individuellen Gehalt. Die Frage, wie das Einzelne in seiner Konkretheit erhalten und doch einem allgemeinen Verstehen zugänglich gemacht werden kann, wurde dadurch zu einer Grundfrage der neuzeitlichen Kunst- und Literaturtheorie. Wichtige Stationen der Behandlung dieser Frage in der Geschichte, in denen das Spektrum möglicher Auslegungen dieses Gegensatzes fassbar wird, waren der Gegenstand einer Tagung auf Schloss Rauischholzhausen vom 1. bis 4. Oktober 2017. Ungünstige Umstände haben die Publikation der gehaltenen Vorträge behindert. Wegen der hohen Relevanz des Themas und seiner Behandlung durch Kolleginnen und Kollegen, die wegen ihrer fachlichen Kompetenz zur Teilnahme gewonnen werden konnten, soll der Tagungsband dennoch publiziert werden.

In seinem Beitrag, „Die Wahrheit der Kunst als ***petitio principii*** ihrer selbst – Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*" bietet Andreas Kablitz am konkreten Beispiel eine systematische Grundanalyse der Tendenz, das, was Kunst zur Kunst macht, und wie sie erfahren wird, in etwas, das der bewussten Rationalität vorhergeht, zu suchen. Bei Heidegger wird in besonders markanter Weise deutlich, dass die Absage an einen rationalen Zugang zur Kunst diesen nur vermeintlich aufgibt, weil sie ihn durch eine Versetzung der Systemstelle in einen Bereich des vorgeblich Unmittelbaren verschiebt. Hatte noch Hegel, wie Kablitz zeigt, der Kunst die Aufgabe zuerkannt, das „Chaos von Zufälligkeiten" der „gewöhnlichen Welt" auf das in ihr zur Erscheinung kommende Ideelle hin zu reinigen und damit von der „Unmittelbarkeit des Sinnlichen" zu befreien, beansprucht Heidegger, Kunstwerke gerade als „gewöhnliches Zeug" auszuweisen, die „so natürlich vorhanden <sind> wie Dinge sonst auch." Diese ‚revolutionäre' Wende

auf die ‚Unmittelbarkeit des Sinnlichen' als Quelle der Wahrheit der Kunst gelingt Heidegger allerdings nur, indem er die Dinge selbst, demonstriert an den „Bauernschuhen" von van Gogh, mit einem aktiven „Zuruf" ausstattet, durch den sie den Betrachter mit der in ihnen liegenden Wahrheit bekannt machen. Das, was Heidegger als dem ‚Betrachter' dieser Schuhe, die für ihn zugleich Inbegriff des Wesens des Kunstwerks sind, entgegen „starrt", ist seine komplexe und hoch abstrakte Deutung, die im „Zuruf der Erde" gipfelt, der von der „Ankunft der Geburt" bis zur „Umdrohung des Todes" die „Welt der Bäuerin" kundgibt. In sorgfältiger, detailgenauer Interpretation weist Kablitz nach, dass Heidegger in raffinierter Strategie die eigenen Akte des Verstehens verbirgt und sie dadurch, dass er sie einem vermeintlichen Betroffenwerden zuschreibt, unkontrollierbar macht. Die diskreditierte Aufgabe eines rationalen Begreifens wird auf diese Weise unverhohlen als Signum einer vermeintlich unmittelbaren Bekanntschaft mit dem Wesen der Kunst vereinnahmt.

Jan Urbich verfolgt in seinem Beitrag, „Warum braucht es eine Theorie poetischer Gründe? Prolegomena zu einer inferentialistischen Philosophie poetischer Rationalität" die neuere Geschichte der Versuche, beim Verstehen von Kunst zwischen der sinnlichen Konkretheit der Darstellung und der Allgemeinheit des Begriffs zu vermitteln. Auf die Sache konzentriert, aber mit umfassend gelehrten Belegen bietet er einen Durchgang durch die vielen, oft mehr philosophischen als kunstgeschichtlichen Theorien, die seit Baumgartens ‚Ästhetisierung' der Kunst unternommen wurden, um die in ihr prägnant formulierte Zuweisung der Kunst-Produktion und -Rezeption an eine ‚reine' Sinnlichkeit aus ihrem Gegensatz zur Abstraktheit des Rationalen zu begreifen. Diesem oft als Antinomie ausgelegten Gegensatz geht Urbich über Schiller, Schlegel, Hegel bis zu Heidegger, Gadamer und Habermas kritisch nach und zeigt die Problematik der Kunsterfahrung in dieser Tradition auf, die einerseits dem ästhetisch Erlebten einen Sinnüberschuss zuschreibt, durch die angenommene oder postulierte Vorreflexivität aber die Verfahrensweise wie das Verstehen von Kunst einem rational nicht kontrollierbarem Bereich zuweist. Diese Zuweisung ist, wie Urbich von vielen Aspekten her belegt, orientiert an einem propositionalen Behauptungscharakter der Sprache, der allein wissenschaftlich objektivierbar zu sein scheint. Im Unterschied zu einer solchen direkten Verifizierung des Gesagten findet man in der Kunst ein formensprachlich und nicht argumentativ realisiertes ‚inferentialistisches' Bezugsgefüge, durch das die Teile untereinander und zum Ganzen in einem geistartigen Verhältnis stehen, das einen begründeten Zusammenhang bildet und das verstanden werden kann. In besonderem Bezug zu Davids Wellberys neoidealistischem Rückgriff auf Hegel spricht Urbich der literarischen Sprache daher eine „welt- und wirklichkeitsgesättigte Rede" zu, die geistig-reflexiv jenseits von bloßer Selbstbezüglichkeit ist.

Gideon Stienings Überlegungen zu „‚Das Schöne ist durchweg der Begriff' – Hegels ‚Logik' der Kunst" versuchen, den Anspruch der Hegelschen *Ästhetik* zu berücksichtigen, eine *philosophische* Bestimmung der Schönheit und der Kunst vorzulegen, deren subjektivitätstheoretische Grundlagen nur durch einen Rekurs auf seine *Logik*, näherhin seine „Lehre vom Begriff" erfasst werden können, weil hier Hegels Begriff und Idee der Subjektivität vor allem an seinem Begriff des Begriffs entfaltet wird. Erforderlich ist dieser systematische Rückgriff auf die *Logik* schon deshalb, weil Hegel die Kunst als „Scheinen des Begriffs", konkreter als „sinnliches Scheinen der Idee" bestimmt. Darüber hinaus ist seine Philosophie des Geistes überhaupt und speziell die des absoluten Geistes zu betrachten, weil für Hegel die Erscheinungen der Schönheit die Abstraktheit der rein logischen Bestimmtheit des Begriffs verlassen haben, mithin als Ideal einer Vermittlung von Realität und Begriff auf „dem *geistigen* Gebiete" darstellen sollen: „Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des *absoluten Geistes*", weil solche Kunst gerade nicht „bei den Erkenntnissen und Taten des endlichen Geistes stehenbleibt." Hegels mit dezidiert wissenschaftlichem Anspruch auftretende Theorie absoluter Subjektivität bestimmt mithin Aufbau und Struktur der gesamten *Vorlesungen über die Ästhetik* in ihrem begrifflich-systematischen, geschichtsphilosophischen und gattungstheoretischen Teil sowie hinsichtlich der Stellung der Ästhetik innerhalb des enzyklopädischen Systems der Philosophie. *Avant la lettre* bietet Hegel eine bedenkenswerte Vermittlung zwischen der Unmittelbarkeit des Einzelnen und dem Allgemeinen des Begriffs.

In seinem Beitrag „Präsentisches und repräsentierendes Denken. Zwei verschiedene Deutungen des Rationalen und Irrationalen in Kunst und Literatur" untersucht Arbogast Schmitt zunächst den Einfluss hellenistischer Theorien auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Baumgarten beruft sich auf Lukrez, um die reine, von keinem Denkakt verstellte Sinnlichkeit als Quelle aller Wahrheit, Schönheit und Vollkommenheit der Dinge der Welt zu erweisen. Von Horaz übernimmt er, es sei die Aufgabe des Dichters, die Dinge in der ihnen eigenen Ordnung darzustellen. Diese Ordnung hatte die Kunsttheorie seit der Renaissance in einer Nachahmung des den Dingen immanenten Allgemeinen gesucht, seit der Ästhetik gilt das Allgemeine als Produkt der Unmittelbarkeit der Sinneserfahrung selbst. Diese ‚Wende' von einer objektiv nachgeahmten zu einer subjektiv konstruierten Welt ist wegen der gesuchten vorreflexiven Unmittelbarkeit Ursache des Verlustes eines kontrollierbaren Begreifens von Kunst, sie ist aber keine Abwendung von Aristoteles, der das Allgemeine, das die Kunst darstellt, nicht in einer allgemeinen Weltordnung finden wollte, sondern in dem je subjektiven Können handelnder Personen, durch das ihr einzelnes Sprechen und Tun zum Ausdruck ihrer allgemeinen Charaktertendenzen wird. Homer bietet Aristoteles das herausragende Beispiel, wie dieses Verhältnis des Allgemeinen eines Charakters zu dem von ihm geprägten Handeln dargestellt ist. Er ist für ihn deshalb das ausgezeichnete Beispiel für das, was die Qualität guter Literatur ausmacht.

In seinem Beitrag „Die Legitimierung des Wunderbaren in Tassos *Gerusalemme liberata*“ begründet Gerhard Regn durch eine beeindruckende Interpretation, dass die Rationalität dieser Dichtung in dem rational motivierten Handlungsgeflecht liege.

Tasso verfolgt durchgehend das Anliegen, die Motive des Handelns seiner Figuren in ihrer eigenen Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit dazustellen und verstehbar zu machen. Aus gelehrter Kenntnis und in eigener Intention ahmt Tasso damit das nach, was Aristoteles als die eigentliche Aufgabe guter, verstehbarer Dichtung verstanden und bei Homer poetisch verwirklicht gesehen hatte. Trotz vieler scheinbar unwahrscheinlicher Geschehnisse gelingt es Tasso, wie Gerhard Regn herausarbeitet, auf diese Weise dem Handeln seiner Personen Glaubwürdigkeit zu verschaffen.

Die kongeniale und von Tasso auch ausdrücklich gesuchte Erneuerung antiker Vorbilder unter christlich veränderten Vorzeichen belegt Regn an vielen Details, die zugleich die außergewöhnliche Qualität dieser Dichtung deutlich machen. Ähnlich wie etwa Sophokles eine ganze Kette von Unwahrscheinlichkeiten (sc. des ‚normalen‘ Lebens) im Schicksal des Ödipus als wahrscheinlichen Ausdruck eines ungewöhnlichen Charakters darstellt, gelingt es Tasso (u.a.), das ganz und gar Unglaubwürdige an Armidas Handeln als wahrscheinliche Folge ihrer persönlichen Überlegenheit glaubwürdig zu machen. Auch durch den Zusammenfall von Anagnorisis und Peripetie im Handeln des Haupthelden Rinaldo erreicht Tasso ein klassisches Niveau der Handlungskomposition, das bei ihm durch einen Sieg der Vernunft eine ethische Form der Rationalität gewinnt, das in dieser Weise in der Antike nicht beobachtbar ist.

Maria Moog-Grünewald nimmt in ihrem Beitrag „Die Rationalität der Vollkommenheit“ Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* zum Ausgangs- und Bezugspunkt, um differente Konzepte von Rationalität in Antike und Moderne – verstanden jeweils als ‚longue durée‘ – zu diskutieren: Mit Blick auf und in Differenz zu Platons *Timaios*, Cusanus und Giordano Bruno konnte erhellt werden, daß die Übernahme der allererst ontologischen und theologischen, zugleich ethischen Kategorie der Vollkommenheit in die Ästhetik und Poietik der Moderne auch ein differentes Verständnis von Rationalität zur Folge hatte, das jeweils mit den Begriffen *nous* und Ratio nurmehr knapp gekennzeichnet ist und das wiederum jeweils in der Vorstellung von Vollkommenheit als Einheit des Mannigfaltigen (objektive Harmonie des Kosmos) und als Aufgabe einer unendlichen Perfektibilität (Dichtung) näherhin zu bestimmen ist. Daß allerdings die Praxis der modernen Dichtung – hier sind e.g. Mallarmé, Valéry und andere zu nennen – andere Wege geht als ihre Theorie, wurde kurz mit Blick auf *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire plausibilisiert: Vollkommenheit ist allein in der Begrenzung möglich – und genau hierin beruht die Rationalität der Dichtung, selbst der modernen.

Martin Endres analysiert in seinem Beitrag „Zur Rationalität der Interpretation – drei Fragen. Eine interpretationstheoretische Skizze und eine Lektüre von E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*“, wie ein rationaler Zugang zu literarischen Texten durch eine Ermittlung der konkreten Semantik ihrer Aussagen ermöglicht wird, wenn man die jeweils einzelne Bedeutung aus ihrer Stellung im Zusammenhang mit der Gesamtheit der Bedeutungen einer jeweiligen Aussage zu gewinnen sucht.

Einen philosophisch systematischen Überblick über verschiedene Aspekte der Rationalität, wie sie in literarischen Texten vorgefunden werden können, gibt Wilhelm Schmidt-Biggemann in seinem Beitrag „Welche Rationalität, welche Literatur?“. Er unterscheidet eine an der aristotelischen Logik der Aussage (ti katá tinós) orientierte Rationalität, die das Einzelne im Prädikat unmittelbar als etwas Allgemeines auffasst, von einer dialektischen Logik, die sich – wie oft in der Literatur – über den Satz vom Widerspruch hinwegsetzt. Zur Rationalität der Literatur gehöre auch eine modale Logik, die das denkbar Mögliche (das *possibile*) gegen eine bloße Wiedergabe der Wirklichkeit setzt, und vor allem eine finale Logik, die im Sinn des alten Satzes *omne agens agit propter finem* ihre Ordnung in der Konsistenz der Ausrichtung auf ein Handlungsziel findet. Wie diese Rationalitätsformen vor allem in der zeitlichen Struktur von Dichtung ihre besondere Ausprägung finden, war Gegenstand eines weiteren Teils seines Vortrags, der mit einem theologischen Vergleich literarischer Gehalte mit der Abgegrenztheit eines heiligen Bezirks (*templum*) für die Religion endete. Ähnlich wie für Schlegel Dichtung Anschauung des Unendlichen im Endlichen ist, sah Schmidt-Biggemann eine fundamentale Aufgabe vieler Formen der Dichtung in einem Zur-Erscheinung-Bringen des Heiligen.

Joachim Küpper bietet in seinem Beitrag „Warum sich (professionell) mit Literatur beschäftigen?“ eine zusammenfassende und abschließende Stellungnahme, die er in grundlegenderer und allgemeinerer Form bereits in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* (2009) und in *Poetica* (2009) diskutiert hatte. In diesen abschließenden Überlegungen weist er vor allem auf zwei mögliche positive Antworten hin. Die eine finde man in der der Literatur eigenen Potenz, das vielfach missbrauchbare Instrument ‚Sprache‘ durch eine rhetorische Kultivierung des richtigen Worts zur richtigen Zeit und Gelegenheit verwenden zu lernen. Die zweite erkennt er in der Überwindung der Partikularität des Historischen dadurch, dass sich Literatur „in einem volubilen Raum jenseits des Realen“ bewegen könne. Sie eröffne dadurch die Möglichkeit, „auf die positiven und negativen Erfahrungen von zehntausend Generationen zurückgreifen“ und durch ihre „hochgradige Komprimiertheit“ als Reflexionsfigur einer übertriebenen „Identifikation mit der Vergangenheit zu parrieren“ zu können.

Für die großzügige Unterstützung der Tagung und ihrer Publikation danken wir der Fritz Thyssen Stiftung sehr herzlich.

Juana von Stein danken wir für ihre perfekte, effiziente und angenehme organisatorische Unterstützung. Tobias Eisermann danken wir für seine Mithilfe bei der Korrektur, ganz besonders aber Maria Moog-Grünewald. Ohne ihre kluge Sorgfalt wäre der jetzt vorgelegte Text nicht zustande gekommen.

Andreas Kablitz Arbogast Schmitt
Januar 2023

Andreas Kablitz

Die Wahrheit der Kunst als ***petitio principii*** ihrer selbst – Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*[1]

Rationalität der Literatur: Der Titel unseres Bandes wirft nicht allein die Frage nach ihrer Beziehung auf. Er bezeichnet zugleich einen ganzen Spielraum der Möglichkeiten ihrer Relation zueinander, deren verschiedene Varianten seit den für uns greifbaren Anfängen des Nachdenkens über die Dichtung im alten Griechenland bedacht worden sind.

Das Verhältnis der Literatur zur Vernunft betrifft natürlich die Abgrenzung gegenüber ihrer Beziehung zu Affekt und Emotion. Es läßt sich ebenso als die Frage nach ihrer Konstruktion, nach ihrer inneren Struktur formulieren. Aber es betrifft gleichermaßen ihre Relation zur außerliterarischen Wirklichkeit, anders gesagt ihre Wahrheit. Vielleicht ist es gerade diese Frage, die die Reflexion über das Wesen von Literatur im Besonderen und Kunst im Allgemeinen wie keine zweite beschäftigt. In Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks* wird sie noch einmal zu einem Dreh- und Angelpunkt aller Argumentation. In seiner Abhandlung aber tritt auch die Problematik der Erörterung dieser Frage, die ihr von Anfang an eingeschrieben ist, in überdeutlicher Prägnanz zum Vorschein.

Worin besteht nun diese Schwierigkeit? Sie gründet auf dem Faktum, daß die Philosophie, zumal insoweit sie Ontologie ist, ihrem Wesen entsprechend, die Frage nach der Wahrheit von Kunst und Dichtung zum zentralen Kriterium von deren rationalen Erschließung wie ihrer Bewertung machen muß. Doch diese Vorordnung der Wahrheitsfrage verfehlt im Grunde die Natur der Kunst. Denn es gehört zu ihren elementaren Merkmalen, daß sich ihr primäres Verhältnis zur Wirklichkeit nicht über ihren Wahrheitswert definiert, sondern über ihr Gestaltungspotential. Kunst unterhält zuvörderst kein *epistemisches*, sondern ein *operatives* Verhältnis zu ihr. Musik gestaltet Geräusche zu Tönen und Tonkombinationen, die Malerei gestaltet Formen und Farben, und die Literatur gestaltet Wirklichkeit mit Sprache, aber sie kann – so in Versen und Reimen – ebenso die Sprache selbst gestalten.

Dies bedeutet nun keineswegs, daß einzelne Kunstwerke sich nicht auf ihre Beziehung zur Wirklichkeit hin befragen lassen. Die Geschichte eines Romans läßt sich natürlich im Hinblick auf ihre Wahrscheinlichkeit bewerten, und ebenso läßt sich der ‚Realismus' eines Gemäldes beurteilen. Aber keineswegs jedes

[1] Dieser Aufsatz stellt eine überarbeitete Version des Heidegger gewidmeten Kapitels in meinem Buch *Epistemologie und Ästhetik. Die Philosophie der Dichtung im Spiegel ihrer Transformationen*, Heidelberg: Winter, 2021, dar.

Artefakt – ein abstraktes Gemälde oder eine Sonate – fügt sich einer solchen Frage. Gestaltung ist nicht von Haus aus wahrheitsträchtig. Die Frage nach der Wahrheit der Kunst, so prominent die Kunsttheorie sie gemacht hat und nach wie vor macht (und so provokant sich die hier formulierte These deshalb ausnehmen mag), ist letztlich ein Kategorienfehler. Er ergibt sich aus den Prämissen jenes Diskurses, aus dem das Nachdenken über die Kunst hervorgegangen ist. Doch diese Vorordnung der Wahrheitsfrage – von Platons *Politeia* bis zu Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* – hat einen hohen Preis. Sie verdrängt im Grunde im Namen einer Ontologie des Kunstwerks dessen mediale Logik.

Dabei hat sich im Laufe der Geschichte der philosophischen Ästhetik, zwischen Antike und Neuzeit, eine bemerkenswerte Wende in der Bewertung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit vollzogen.[2] Während Platon der Kunst als einer (bloßen) Mimesis, die gleich in doppelter Weise das Sein der Ideen verspielt, einen minderen metaphysischen Wert zugesprochen hat,[3] bescheinigt ihr Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* das schlichte Gegenteil im Verhältnis zur empirischen Welt:

> In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.[4]

Es ist eine solche Umwertung der Kunst zum Organ der Wahrheit, die sich seit der Wende zum 19. Jahrhundert beobachten läßt, die den Hintergrund auch von Heideggers Theorie der Kunst darstellt.

Auf den ersten Blick nimmt sich Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* allerdings wie ein radikaler Bruch mit der vorgängigen philosophischen Tradition aus. An den Beginn seiner Schrift stellt er eine entschiedene Absage an das Erbe der Ontologie. Nachgerade ostentativ bekennt er die Unmöglichkeit, sich dem Wesen des Kunstwerks mit den Mitteln zu nähern, die die Tradition der Philosophie bereithält. Doch sollte man sich von der dort erklärten Absicht nicht täuschen lassen. Wie des näheren zu diskutieren sein wird, hat Heideggers Traditionskritik insgeheim nämlich einen theoretischen Vorlauf. Und damit nä-

[2] Es ist hier nicht der Ort, den Gründen dieser Veränderungen nachzugehen. Ihnen ist zu weiten Teilen meine in Anm. 1 genannte Monographie gewidmet.

[3] Vgl. Platon, *Politeia*, 597 a – b.

[4] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 22.

hern wir uns dem Grundproblem seines ästhetiktheoretischen Entwurfs, ja, der elementaren Aporie, die ihn durchzieht.

Der Ursprung des Kunstwerkes kommt dem selbstwidersprüchlichen Unterfangen gleich, eine vor- oder außertheoretische Theorie des Kunstwerkes zu errichten. Denn diese Schrift distanziert sich nicht nur von der vorgängigen Theorie. Ihr Ansatz gibt sich ungleich radikaler, sie geht im Grunde auf Distanz zu jeglicher Theorie – bis hin zu dem ambitionierten Versuch, auch die eigene Theorie als das Gegenteil ihrer selbst auszugeben. Um diese Quadratur des Kreises zu ermöglichen, wird sich Heidegger im Zuge seiner Argumentation nicht zuletzt der Kunst als eines Theoriesubstituts bedienen. Aber damit fällt seine Theorie des Kunstwerks auch schon einem grundlegenden logischen Defizit, einer *petitio principii* anheim, die ihrem Ansatz letztlich den Boden ihrer Geltung oder auch nur ihrer Plausibilität entzieht.

Heideggers antitheoretischer Impuls ist erkauft um den Preis einer selbstwidersprüchlichen Theorie, deren Absage an elementare Prinzipien logischer Argumentation insgeheim mit dem Vertrauen auf die Schlüssigkeit ihrer Gedankenführung konkurriert.

Wie aber sieht Heideggers erster Versuch im *Ursprung des Kunstwerkes* aus, sich gleichsam unbelastet von aller theoretischen Vorgängigkeit dem Kunstwerk zu nähern?

> Kunstwerke sind jedermann bekannt. Bau- und Bildwerke findet man auf öffentlichen Plätzen, in den Kirchen und in den Wohnhäusern angebracht. In den Sammlungen und Ausstellungen sind Kunstwerke der verschiedensten Zeitalter und Völker untergebracht. Wenn wir die Werke auf ihre unangetastete Wirklichkeit hin ansehen und uns selber dabei nichts vormachen, dann zeigt sich: Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde, z. B. jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald.[5]

Heidegger geht aus von so etwas wie einem *consensus omnium* über das Vorhandensein von Kunstwerken, der so etwas wie die Prämisse alles weiteren darzustellen scheint. Indessen sollten wir nicht übersehen, daß er dieser Feststellung unausdrücklich eine durchaus folgenreiche Bestimmung beigesellt, die sich vordergründig allerdings nur wie eine Bekräftigung des zuvor vorausgesetzten Einverständnisses über die Existenz von Kunstwerken ausnimmt: „Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch." Doch so beiläufig die Einreihung der Kunstwerke unter die „Dinge sonst auch" wirken mag, sie kommt der

[5] Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit der „Einführung" von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935), hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main: Klostermann, [1]2012, S. 3.

Herstellung eines Verhältnisses zwischen Werk und Ding gleich, die sich bereits im nächsten Absatz als (verschwiegener) Einstieg in nichts anderes denn in eine Ontologie des Kunstwerks erweist:

> Alle Werke haben dieses Dinghafte. Was wären sie ohne dieses? Aber vielleicht stoßen wir uns an dieser reichlich groben und äußerlichen Ansicht vom Werk. In solchen Vorstellungen vom Kunstwerk mag sich die Güterbestätterei oder die Putzfrau im Museum bewegen. Wir müssen doch die Werke so nehmen, wie sie denjenigen begegnen, die sie erleben und genießen. Aber auch das vielberufene ästhetische Erlebnis kommt am Dinghaften des Kunstwerkes nicht vorbei. Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk. Das Dinghafte ist so unverrückbar im Kunstwerk, daß wir sogar eher umgekehrt sagen müssen: Das Bauwerk ist im Stein. Das Schnitzwerk ist im Holz. Das Gemälde ist in der Farbe. Das Sprachwerk ist im Laut. Das Musikwerk ist im Ton. Selbstverständliches – wird man entgegnen. Gewiß. Aber was ist dieses selbstverständliche Dinghafte im Kunstwerk?[6]

In der hier gleichsam unter der Hand vollzogenen sprachlichen Transposition des *Dings* zum Abstraktum eines *Dinghaften* benennt Heidegger eine ontologische Grundlage für das Kunstwerk, an der es sich fortan in dieser Schrift wird theoretisch messen lassen müssen. Erst auf der Grundlage dieser alles andere als nebensächlichen Basisbestimmung aber begibt sich Heidegger daran, drei Definitionen des *Dings* aus der philosophischen Tradition – und damit diese insgesamt – zu verabschieden, weil er sie für die von ihm gestellte Aufgabe für ungeeignet hält.[7] Die Verabschiedung der Ontologie setzt insofern eine auch schon voraus.

Wie aber sieht die Annäherung an das *Dinghafte* jenseits der Kritik ihrer herkömmlichen Bestimmungen aus? Es fügt sich, daß Heidegger ihnen bei aller Skepsis gegenüber der überkommenen philosophischen Reflexion als einer Irrtumsgeschichte gleichwohl ein *gewisses* Einsichtsvermögen nicht absprechen möchte. Und dieses Restvertrauen bietet ihm nicht weniger als die Voraussetzung für seinen Neuansatz jenseits aller Irrungen und Wirrungen, die er einer nur noch historisch zu nennenden Philosophie bescheinigt:

[6] Ibid., S 3f.

[7] „Die drei aufgeführten Weisen der Bestimmung der Dingheit begreifen das Ding als den Träger von Merkmalen, als die Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit, als den geformten Stoff. Im Verlauf der Geschichte der Wahrheit über das Seiende haben sich die genannten Auslegungen untereinander noch verkoppelt, was jetzt übergangen sei. In dieser Verkoppelung haben sie die in ihnen angelegte Ausweitung noch verstärkt, so daß sie in gleicher Weise vom Ding, vom Zeug und vom Werk gelten. So erwächst aus ihnen die Denkweise, nach der wir nicht nur über Ding, Zeug und Werk im besonderen, sondern über alles Seiende im allgemeinen denken. Diese längst geläufig gewordene Denkweise greift allem unmittelbaren Erfahren des Seienden vor. Der Vorgriff unterbindet die Besinnung auf das Sein des jeweilig Seienden. So kommt es, daß die herrschenden Dingbegriffe uns den Weg zum Dinghaften des Dinges sowohl, als auch zum Zeughaften des Zeuges und erst recht zum Werkhaften des Werkes versperren“ (ibid., S. 15 f.).

> Wir vernehmen in dieser Geschichte zugleich einen Wink. Ist es Zufall, daß in der Dingauslegung diejenige eine besondere Vorherrschaft erlangte, die am Leitfaden von Stoff und Form geschieht? Diese Dingbestimmung entstammt einer Auslegung des Zeugseins des Zeuges. Dieses Seiende, das Zeug, ist dem Vorstellen des Menschen in einer besonderen Weise nahe, weil es durch unser eigenes Erzeugen ins Sein gelangt. Das so in seinem Sein vertrautere Seiende, das Zeug, hat zugleich eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk. Wir folgen diesem Wink und suchen zunächst das Zeughafte des Zeuges. Vielleicht geht uns von da etwas über das Dinghafte des Dinges und das Werkhafte des Werkes auf.[8]

Ist es Zufall, daß Heidegger zur Vergewisserung über die Auskunftsfähigkeit der Philosophiegeschichte, um das Dinghafte des Dings bestimmen zu können, sich genau jenes Begriffs bedient, den Kant für den von der Natur erhofften Hinweis auf die Paßförmigkeit der Erkenntnismodalitäten des Menschen benutzt hatte? Auf einen „Wink" der Natur hatte er sein Vertrauen gesetzt, das mit der Existenz des Naturschönen aus seiner Sicht denn auch nicht mehr enttäuscht wurde.[9] Ebenso entnimmt nun Heidegger der traditionellen Ontologie einen „Wink", den er im Vorrang der Dingauslegung entdeckt, „die am Leitfaden von Stoff und Form geschieht". Und so sehr er den Belang dieses Arguments auch zu relativieren sucht („vielleicht"), am Ende gewährt Heidegger der Vertrautheit mit dem *Zeug*, das (und weil es) der Mensch selbst „erzeugt" hat, so etwas wie einen ontologischen Kredit, der über dieses *Zeug* selbst auch schon hinauszuweisen verspricht. Mithin gilt es, sich zunächst seiner Untersuchung des *Zeugs* des Näheren zuzuwenden:

> Doch welcher Weg führt zum Zeughaften des Zeuges? Wie sollen wir erfahren, was das Zeug in Wahrheit ist? Das jetzt nötige Vorgehen muß sich offenbar von jenen Versuchen fernhalten, die sogleich wieder die Übergriffe der gewohnten Auslegungen mit sich führen. Davor sind wir am ehesten gesichert, wenn wir ein Zeug ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben.
>
> Wir wählen als Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe. Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirklicher Stücke dieser Art von Gebrauchszeug. Jedermann kennt sie. Aber da es doch auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschaulichung zu erleichtern. Für diese Nachhilfe

[8] Ibid., S. 17.

[9] „Da es aber die Vernunft auch interessiert, daß die Ideen (für die sie im moralischen Gefühle ein unmittelbares Interesse bewirkt) auch objektive Realität haben, d. i. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund, eine gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte zu unserm von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen (welches wir a priori für jedermann als Gesetz erkennen, ohne dieses auf Beweisen gründen zu können) anzunehmen: so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüt über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden" (Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Band 8, *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S. 397 f.

> genügt eine bildliche Darstellung. Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat. Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört.[10]

Es empfiehlt sich, der äußerst raffinierten Rhetorik dieser Zeilen die ihnen gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Denn nur dann läßt sich ihr semantischer Effekt angemessen erfassen.

Heidegger setzt alles daran, die Selbstverständlichkeit seines Vorgehens nachgerade ostentativ – aber gerade dadurch auch verdächtig – herauszustreichen: Philosophischer Theorie bedürfe es nicht, man müsse nur „einfach beschreiben". Diese Betonung des Einfachen hat noch eine weitere Facette. Heidegger hebt ebenso hervor, daß er die Beschreibung eines gewöhnlichen – und d. h. auch: eines beliebigen – Objekts gewählt habe, handle es sich doch um nicht mehr als „ein Paar Bauernschuhe". Und für deren Beschreibung bedürfe es noch nicht einmal eines konkreten Beispiels, weil sie ohnehin jedermann kenne. Gleich mehrfach also erklärt Heidegger die Wahl dieses (bestimmten) Objekts, ja überhaupt eines Gegenstands für seine Demonstrationszwecke zu einer schlichten Belanglosigkeit.

An dieser Stelle setzt jedoch eine erste – kleine – Kehrtwendung in Heideggers (ausdrücklicher) Argumentation ein, deren Belang er allerdings ebenso sogleich wieder herunterspielt: Da es „auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschaulichung zu erleichtern". Im Prinzip bliebe die Bezugnahme auf ein konkretes Beispiel für die Beschreibung also nach wie vor verzichtbar, nur scheint eine Veranschaulichung ihr Verständnis einfacher zu machen. Warum aber kommt es zu einer solchen, wenn auch partiellen Relativierung der anfänglich behaupteten *völligen* Entbehrlichkeit eines konkreten Beispiels?

Die Antwort, die Heidegger selbst gibt, lautet: „Aber da es doch auf eine *unmittelbare* Beschreibung ankommt" (Hervorhebung A. K.). Was besagt die hier verlangte Unmittelbarkeit, und warum kommt es just auf sie (besonders) an? Nichts im bisherigen Verlauf von Heideggers Argumentation bietet eine Erklärung für diese – doppelte – Behauptung. Womöglich läßt sie sich aber dem Fortgang seiner Erörterungen entnehmen.

Im Zusammenhang mit seinem Vorgehen zur Bestimmung des Zeughaften des Zeugs dient Heidegger die Relativierung der anfänglichen Erklärung völliger Verzichtbarkeit eines Illustrationsbeispiels nämlich dazu, eine Begründung für die Wahl eines Gemäldes zu liefern, dem die Qualität einer (wohlgemerkt: einfachen) *Beschreibung* zugesprochen wird. Daß es sich dabei um ein Kunstwerk handelt, das immerhin von keinem Geringeren als Vincent van Gogh stammt, macht die Behauptung von dessen einfachem Charakter nicht unbedingt sonderlich überzeugend. Vor allem aber verdient es Beachtung, daß damit bereits dasjenige ins Spiel kommt, dessen Erklärung den zentralen Gegenstand dieser Schrift

[10] Ibid., S. 17 f.

bildet und das Kunstwerk insoweit in irritierender Weise bereits zu einem Instrument seiner eigenen theoretischen Erkundung wird. Doch dieser Sachverhalt ist Heidegger keine einzige Bemerkung wert. Im Gegenteil stellt er – auch dies ist eine neuerliche Facette seiner Strategie der Abwertung des Belangs seiner Wahl des Illustrationsobjektes – die Spärlichkeit der Informationen aus, die sich dem Bild im Sinne seiner Beschreibungsleistung entnehmen ließen: „Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört." Selbst die Wahl des Bildes – *dieses*, durchaus prominenten, – Bildes wird auf diese Weise im rhetorischen Register ihrer Belanglosigkeit untergebracht, als ließe sich in der Einfachheit seines Gegenstands sogar noch sein – ziemlich unstrittiger – künstlerischer Wert aufheben. Warum also braucht Heidegger dieses Bild, dessen Belang für seine Argumentation herunterzuspielen, er nicht müde wird (um gerade dadurch die Aufmerksamkeit darauf zu lenken)?

Erst allmählich, weit mehr zwischen den Zeilen und zum Teil nachgerade gegen ihren ausdrücklichen Wortlaut statt in ihren expliziten Aussagen, stellt sich heraus, welch in der Tat eminente Bedeutung dieses Bild für Heideggers gesamte Theorie der Kunst im *Ursprung des Kunstwerkes* besitzt. Ja, Heideggers Erläuterungen, die sich um van Goghs Gemälde ranken, machen die betreffenden Seiten seiner Abhandlung zu einer, wo nicht der Schlüsselstelle, an der sich die elementaren Koordinaten seiner gesamten Ästhetik entscheiden.

Im Anschluß an unsere oben zitierten Zeilen, die mit dem Hinweis enden, daß jedermann schließlich wisse, „was zum Schuh gehört", werden diese Selbstverständlichkeiten gleichwohl des näheren spezifiziert:

> Wenn es nicht gerade Holz- oder Bastschuhe sind, finden sich da die Sohle aus Leder und das Oberleder, beide zusammengefügt durch Nähte und Nägel. Solches Zeug dient zur Fußbekleidung. Entsprechend der Dienlichkeit, ob zur Feldarbeit oder zum Tanz, sind Stoff und Form anders.
>
> Solche richtigen Angaben erläutern nur, was wir schon wissen. Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit. Aber wie steht es mit dieser selbst? Fassen wir mit ihr schon das Zeughafte des Zeuges? Müssen wir nicht, damit das gelingt, das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen? Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie sind. Sie sind dies um so echter, je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt. Sie steht und geht in ihnen. So dienen die Schuhe wirklich. An diesem Vorgang des Zeuggebrauches muß uns das Zeughafte wirklich begegnen.[11]

Noch einmal also – zunächst jedenfalls – eine Herabwürdigung des Bildes auf den Zustand seiner Unerheblichkeit, wo nicht der Überflüssigkeit seiner Erwähnung. Welchen Zweck erfüllt es also? Die Frage bleibt nach wie vor unbeantwortet.

Diesmal allerdings führt die Beteuerung einer bloßen Feststellung von Altbekanntem zu einer Schlußfolgerung, bei der das Evidente an das Ende seiner unmittelbaren Einsichtigkeit zu gelangen scheint. Denn mit einem Mal stellen

[11] Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 18.

sich Zweifel ein, ob die als „Zeugsein des Zeuges“ wohlbekannte Dienlichkeit auch schon das „Zeughafte des Zeuges“ zu erfassen gestattet. Es hat mithin den Anschein, als sei die spezifische Dienlichkeit des Zeuges in einem *allgemeinen Wissen* um seine Dienlichkeit keineswegs hinlänglich begriffen. Deshalb „müssen wir“, wie eine rhetorische, den Leser gleichsam zur Zustimmung nötigende Frage versichert, „das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen“.

An dieser Stelle kommt freilich ein neuerliches Problem auf, das Heidegger zwar nicht selbst zur Sprache bringt, das sich indessen unvermeidlich aus der immanenten Logik seiner Ausführungen ergibt. Denn nicht nur postuliert er, daß die Schuhe erst in ihrem Gebrauch das sind, was sie sind; sie sind es um so mehr, „je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt.“ Hier begegnet noch einmal der von Anfang an im *Ursprung des Kunstwerkes* zu bemerkende, durchgängig antitheoretische Gestus dieser Schrift. Er tritt nun jedoch gleichsam verschärft auf, beschränkt er sich doch nicht mehr auf die Tradition philosophischer Theoriebildung, sondern bezieht jegliche Reflexion ein: Je mehr die Bäuerin an den Gebrauch der Schuhe während ihres Gebrauchs denkt, um so weniger sind sie das, was sie sind, wenn sie gebraucht werden. Ja selbst die Wahrnehmung, sei es optische oder auch haptische, scheint ihrem *Sein* hinderlich zu sein.

Das Denken scheint die Bauernschuhe also geradezu um ihr Sein zu bringen. Sollte dieser Effekt daran liegen, daß jedes Denken ihre Funktionstüchtigkeit erschwert, weil es ihren Gebrauch entautomatisiert, und sie deshalb weniger sind – weniger *sind* – als bei ihrem bloßen, als solchem nicht reflektiertem Gebrauch? Oder sollte der Schuh selbst bei unverminderter Gebrauchsleistung weniger Schuh sein, wenn man an ihn denkt, weil seine Dienlichkeit unter diesen Voraussetzungen nicht mehr im *bloßen* Gebrauch bestünde? Denn selbst ansehen oder auch nur spüren sollte man die Schuhe zum Erhalt ihres vollen Seins ja nicht.

Ist dem aber so, dann fragt sich, wie es eigentlich gelingen soll, daß „wir […] das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen“, wenn doch die Bäuerin die Schuhe schon um ihr Sein bringt, wenn sie beim Gebrauch derselben auch nur an sie denkt – ja selbst schon dann, wenn sie sie auch nur ansieht oder wie auch immer wahrnimmt. Wie aber soll dann erst *uns* „an diesem Vorgang des Zeuggebrauches […] das Zeughafte wirklich begegnen“?

> Solange wir uns dagegen nur im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen oder gar im Bilde die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeuges in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.[12]

[12] Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 18 f.

Diese unmittelbare Fortsetzung des zuvor zitierten Absatzes ist gleich in doppelter Weise verstörend. Die erste Irritation kommt durch das Adverb „dagegen" zustande. Denn es scheint voraussetzen, daß bereits das geglückt sei, dessen Gelingen die vorausgehenden Zeilen keineswegs absehen ließen – als sei „uns" das „Zeughafte des Zeugs" bereits „begegnet", obwohl doch nicht einmal die Bäuerin an die Schuhe während ihres Gebrauchs denken darf, und „wir" allenfalls an ihren unreflektierten Gebrauch hätten denken können.

Die zweite Irritation ergibt sich daraus, daß Heidegger nun nicht nur van Goghs Bild jegliche Eignung für eine solche Begegnung abzusprechen scheint, sondern es für diesen Zweck als sogar noch untauglicher denn jede bloß vergegenwärtigende Vorstellung eines Paars Schuhe erklärt. Es ist vor allem die Abstraktheit der hier dargestellten kontextlosen Bauernschuhe des Gemäldes, die ihnen jegliche Voraussetzung für ein solche Einsicht zu nehmen scheint. Aber am Ende der zitierten stellt sich plötzlich und unerwartet eine bemerkenswerte Kehrtwendung ein. In dem Moment, in dem van Goghs Bild jegliche Fähigkeit zur Erkenntnissteigerung abgesprochen zu sein scheint, klingt es wie ein Gestus der Offenbarung, wenn es dort ebenso unvermutet wie bedeutungsschwanger heißt: „Und dennoch".

Was aber berechtigt zu dieser alles andere als zu erwartenden, neuerlichen Revision von zuvor Geäußertem, die das „dagegen" des Absatzbeginns in sein Gegenteil verkehrt und den verworfenen Stein des Bildes gleichsam zum Eckstein aller Einsicht erklärt? Die sich anschließenden Zeilen scheinen eine Antwort geben zu sollen:

> Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören ersteht das Zeug selbst zu seinem Insichruhen.[13]

Man muß einmal mehr sehr genau hinschauen, um den am Ende der zuvor zitierten Zeilen vollzogenen Perspektivwechsel mit seiner höchst überraschenden Wendung in der Bewertung der Leistungsfähigkeit von van Goghs Gemälde nachvollziehen zu können. Es handelt sich dabei übrigens um einen Perspektivwechsel in des Wortes wahrstem Sinne. Denn in der Tat kehrt sich die Blickrichtung um. Nicht „wir" schauen das Bild und das, was darauf zu sehen ist, an, sondern: „Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte." Die Schuhe sind es mit einem Mal, die den Betrachter anschauen. Und mit dieser Blickumkehrung wachsen ihnen nun auch die Spuren jenes Gebrauchs zu, die die „im Bilde die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe" zunächst vermissen ließen.

Die von uns benutzte Formulierung zur Charakteristik des Perspektivwechsels, der sich mit dem Übergang zu diesem Absatz von Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* vollzieht, trifft den hier zur Debatte stehenden Sachverhalt allerdings nicht ganz korrekt. Denn nicht die Schuhe selbst starren den Betrachter an, sondern ein Abstraktum wird zum Subjekt des Blicks erklärt: „die Mühsal der Arbeitsschritte". Und wenn diese Mühsal „aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt", dann werden die betreffenden Öffnungen gleichsam zu den Augen der Schuhe, aus denen heraus dieser Blick fällt – ein Blick der sich zudem auffällig adressatenlos ausnimmt. Das „Starren" scheint den richtungslosen, sich an niemanden wendenden Blick namhaft zu machen.

Daß Heidegger ein solches Abstraktum zum Subjekt dieses stieren Blicks wählt, hat bei näherem Zusehen allerdings seinen wohlkalkulierten Grund. Denn die Zuschreibung solcher „Mühsal" an die Bauernschuhe ist unschwer als das

[13] Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 19.

Ergebnis einer Deutung dessen zu erkennen, was der Betrachter sehen kann. Doch diesen hermeneutischen Prozeß bringt Heidegger mit seinen Formulierungen zum Verschwinden. Und so erklärt er das Ergebnis der betreffenden Interpretation zum Urheber eines Blicks, der aus dem Bild „starrt". Die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter wird auf diese Weise gleichsam interdependent, indem sich die sprachlichen und die logischen Verhältnisse in der Relation zwischen Subjekt- und Objektfunktion miteinander verschränken. Ja, das Kunstwerk tritt nachgerade als das Medium ihrer Vermittlung, wo nicht Vermischung in Erscheinung.

Die Verschmelzung von Subjekt und Objekt, die sich in dieser Aufhebung der Differenz zwischen dem Bild und seiner Betrachtung, zwischen dem Dargestellten und seiner Deutung ereignet, erinnert übrigens – aller deutlich bekundeten Skepsis Heideggers gegenüber der Tradition philosophischer Reflexion zum Trotz – in gewisser Weise Hegels Konzept der Selbstfindung des Geistes, die sich gleichermaßen eine Integration von Objekt und Subjekt zum Ziel setzte. Nur findet diesmal die Neutralisierung ihres Gegensatzes nicht nach der Seite des Subjekts hin statt, das sich selbst als Ursprung seiner eigenen Entgegensetzung gegenüber einer ihm äußerlichen Welt zu erkennen hat. Heidegger geht es – darin im Grunde sehr viel traditioneller – noch einmal darum, die Erkenntnis des Seins eines Erkenntnisobjektes, des „Zeughaften", das sich im „Zeugsein das Zeuges" zu zeigen hat, zu bewerkstelligen. Das Verfahren der Aufhebung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt besteht deshalb im *Ursprung des Kunstwerkes* nicht in einer vom Geist zu vollziehenden Einsicht in die kognitiven Verhältnisse der Beziehung von Ich und Natur, es beruht in dieser Schrift vielmehr auf der sprachlichen Operation der *Deutung* des in einem Bild repräsentierten Gegenstandes, die indessen sprachlich *als* eine solche zum Verschwinden gebracht und von den Eigenheiten des Dargestellten gleichsam absorbiert wird.

Mehr und mehr tritt auf diese Weise die zunächst unabsehbare (und logisch nach wie vor prekäre) Funktion der Übertragung der von Heidegger reklamierten einfachen Beschreibung des Zeugs an eine bildliche Darstellung zutage. Sie liefert die Voraussetzungen für die Umwidmung einer solchen Gegenstandsbeschreibung in eine *Bildbeschreibung*, die zugleich als eine (als solche indessen verschwiegene) Bildinterpretation in Erscheinung tritt. Der essentielle Gewinn, der sich aus dieser Verdoppelung des Objekts ziehen läßt, besteht in der bereits besprochenen Umkehrung der Perspektive: Ein Bild ist in des Wortes eigentlichem Sinn „Dar-Stellung". Es ist gleichsam doppelt gerichtet. Es gibt einen Gegenstand wieder, aber diese Wiedergabe richtet sich zugleich an einen Betrachter.

Welchen argumentativen Nutzen aber bietet für Heidegger eine derartige doppelte Bezüglichkeit des Bildes? Dessen Gegenstand vereinigt auf diese Weise in sich selbst gleichsam zwei Dimensionen seines Erscheinens: Das Bildmedium bietet zum einen die – sozusagen kantsche – Erscheinung *von* einem Gegenstand, und es bietet sie – gleichsam phänomenologisch – ebenso *für* jemanden. Heidegger aber nutzt die Struktur dieser doppelten Ausrichtung, um darüber hinwegzuspielen, daß die bildliche Wiedergabe alles andere als die vorgebliche

‚einfache' Beschreibung darstellt, daß sie vielmehr ihrerseits längst eine mit bildlichen Mitteln betriebene Interpretation ihres Gegenstandes bedeutet, die sich an andere wendet. Vor allem tilgt er damit eine Position, die für jedes Verständnis von Kunst unerläßlich ist: die Systemstelle des Künstlers, dessen Erzeugnis nicht allein eine Abbildung eines Gegenstands ist, sondern das er ebenso für die Anschauung durch einen Betrachter angefertigt hat. Indem Heidegger diesen Sachverhalt übergeht,[14] um nicht zu sagen: überspielt, vermag er die Marginalisierung, wo nicht Negation des Malers für eine Ontologisierung der Kunst zu nutzen, die im Grunde schon dort einsetzt, wo er das Bild einer einfachen Beschreibung gleichsetzt.

Diese argumentative Strategie bietet ihm die Plattform, um die doppelte Ausrichtung des Bildes, das ebenso eine Sache wiedergibt, wie es sich an einen Betrachter wendet, auf eine Beziehung zwischen dem Gegenstand dieses Bildes und dessen Betrachter, der im vorliegenden Fall niemand anderes als Heidegger selbst ist, zu beschränken. Indem das Bild solchermaßen in die Rolle eines (bloßen) Vermittlers zwischen der Sache und dem Betrachter eingesetzt wird, kommt der Anschein auf, daß eine Deutung des Bildes nichts anderes als eine Wesensschau der Sache selbst sei. Und zu diesem Zweck ist nicht zuletzt die vorhin zitierte Behauptung Heideggers ausgesprochen hilfreich, daß dieser Betrachter ohnehin nur etwas sage, das alle eh schon wissen.

Konsequent verlieren sich in Heideggers Interpretation von van Goghs Bild die Grenzen zwischen seinem Gegenstand und dessen Deutung, und sie verlieren sich ebenso absichtsvoll, wie die theoretische Rede – wir werden das im Einzel-

[14] Dieses Manko von Heideggers Argumentation läßt sich kaum durch Äußerungen wie die folgende beheben: „Doch ist das Werk jemals an sich zugänglich? Damit dies glücken könnte, wäre nötig, das Werk aus allen Bezügen zu solchem, was ein anderes ist als es selbst, herauszurücken, um es allein für sich auf sich beruhen zu lassen. Aber dahin geht doch schon das eigenste Absehen des Künstlers. Das Werk soll durch ihn zu seinem reinen Insichselbststehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst, und von ihr allein ist hier die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes" (Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 26). Diese Selbstentmächtigung des Künstlers im Namen seines Werkes – die nicht zuletzt gewisse Erinnerungen an Kants Geniebegriff erweckt, nur daß die in der *Kritik der Urteilskraft* als Agens der Marginalisierung des Künstlers wirkende Instanz der Natur bei Heidegger fehlt – ist nicht zuletzt in ihrer rhetorischen Gestalt verräterisch. Denn sie setzt auf das schiere Postulat, das eine Begründung ersetzen soll und sich in Wertdifferenzen zwischen Kunstwerken flüchtet, um diese schiere Behauptung mit Plausibilität zu versehen. Eine andere Variante zur Erklärung der Nicht-Beachtung der Instanz des Künstlers ergibt sich aus einer Ontologisierung des Kunstwerks, die zur Umkehrung der Beziehung zwischen dem Werk und demjenigen, der es schafft, zu ermächtigen scheint: „Obwohl das Werk erst im Vollzug des Schaffens wirklich wird und so in seiner Wirklichkeit von diesem abhängt, wird das Wesen des Schaffens vom Wesen des Werkes bestimmt" (ibid., S. 47). Aber wie steht es um dieses „Wesen des Werkes" eigentlich"?

nen noch verfolgen können – mehr und mehr in literarischen Verfahren aufgeht. Vor allem werden wir die dem sprachlichen Umgang mit dem Bild – und keineswegs diesem selbst – geschuldete Aufhebung der Differenzen zwischen Ding, Darstellung und Deutung, die Heidegger äußerst zielgerichtet zum Verschwinden zu bringen versteht, als den Ursprung seiner raffiniert – wenn auch durchschaubar – in Szene gesetzten Ontologisierung der Kunst entdecken können. In seiner Interpretation des Artefakts, die sich als eine solche zu verbergen trachtet, steckt der Schlüssel zu seiner wechselseitigen Zuordnung von Kunst und Wahrheit. In der solchermaßen betriebenen Verwandlung des Kunstwerks in eine Instanz der Wesensauskunft über die Sache selbst aber begegnet, philosophiehistorisch betrachtet, noch einmal, wie schon bei Hegel, eine Inversion des Platonischen Denkens. Denn die Kunst gewinnt nun einen ontologischen Vorrang gegenüber der empirischen Welt. Aller Zurückweisung der vorgängigen, neuzeitlichen Philosophie zum Trotz, reiht sich Heidegger bruchlos in dieselbe ein.

Es lohnt sich, auch den Fortgang von Heideggers Bildbeschreibung des van goghschen Gemäldes gleichermaßen sorgfältig zu analysieren; denn dort läßt er weiterhin ein immenses rhetorisches Geschick bei seiner Bemühung walten, das Bild gleichsam von sich aus zum Sprechen zu bringen: „In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht." Man wird die zeitlichen Implikationen dieses Satzes nicht angemessen erfassen können, wenn man sie nicht auf den Ansatzpunkt bezieht, den der vorausgehende Satz dafür bietet. Schon dort steckt ja im Partizip „der dunkeln Öffnung des ausgetretenen Inwendigen" die Dimension der Zeit. Der lange, sich über die Zeit erstreckende Gebrauch des Schuhs hat ihm sein Auge gegeben, das zugleich die Sonde seiner Wesenhaftigkeit bildet – oder (präziser gesagt) zu bilden hat.

Zum Ausdruck kommt diese seinsträchtige *longue durée* seines Gebrauchs in der „Schwere des Schuhzeuges" – einer physikalischen Eigenschaft also, die sich aus optischen Eindrücken allenfalls rückschließen läßt. Aber nicht in diesem materiellen Merkmal selbst ist sie zu bemerken, sondern darin – man übersehe auch nicht die Spannung erzeugende und damit Bedeutsamkeit erheischende syntaktische Umstellung der vertrauten Wortabfolge – „ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges".

Wiederum haben wir es bei diesen Worten mit einer äußerst geschickt arrangierten Kombination von Konkretem und Abstraktem zu tun. Daß etwas „angestaut" ist, daß es sich über die Zeit hinweg angesammelt hat, ist seinerseits ein physikalischer Vorgang. Doch das, *was* sich angesammelt hat, ist das Abstraktum der Zähigkeit, in der die lange währende Gebrauchstätigkeit nun aufgeht, die in den abgenutzten Schuhen zugleich anschaulich wird. Im Bild und seiner Deutung finden mithin die beiden Ebenen zueinander, zwischen denen sich anfänglich keinerlei Verbindung abzeichnete: zwischen dem aller Reflexion enthobenen Gebrauch der Schuhe durch die Bäuerin und der sich für uns stellenden Notwendigkeit einer *wirklichen* Begegnung mit „diesem Vorgang des Zeuggebrauches". Das